



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

Burenina, Olga

Abstract: In this paper we analyze science-fiction in Russian literature and cinema of the 1910s–1920s. On the one hand, the works by Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin, Sem n Timošenko, Jakov Protazanov, Vladimir Gardin, Nikolaj Xodataev reveal a “futurolological dimension” typical of Herbert Wells’ novels (approaching at the same time the “futurolology” of Russian science-fiction writers – for example, Ivan Morskoj, Alexandr Bogdanov, Konstantin Ciolkovskij, etc.), and the anarchist scepticism in relation to the State. On the other hand, Lev Kulešov, Jakov Protazanov and Boris Barnet created at that time their own anarchist utopian cinema projects.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-153506>
Conference or Workshop Item
Published Version

Originally published at:

Burenina, Olga (2018). . In: XVI International Congress of Slavists, August 2018, Belgrad, 20 August 2018 - 27 August 2018. Peter Lang, 31-62.

Философия анархизма в русской революционной фантастике

Abstract: In this paper we analyze science-fiction in Russian literature and cinema of the 1910s–1920s. On the one hand, the works by Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin, Semen Timošenko, Jakov Protazanov, Vladimir Gardin, Nikolaj Xodataev reveal a “futurological dimension” typical of Herbert Wells’ novels (approaching at the same time the “futurology” of Russian science-fiction writers – for example, Ivan Morskoj, Alexandr Bogdanov, Konstantin Ciolkovskij, etc.), and the anarchist scepticism in relation to the State. On the other hand, Lev Kulešov, Jakov Protazanov and Boris Barnet created at that time their own anarchist utopian cinema projects.

Keywords: anarchism, philosophy of anarchy, science-fiction, Russian literature, Russian cinema, Russian avant-garde

1. Дискурс фантастического: между литературой и философией

Прежде чем писать о фантастическом, необходимо задаться вопросом о том, в чем отличие фантастического от нефантастического. В переводе с греческого слово *фантастика* означает ‘искусство воображать’. Нефантастическая литература также работает с воображаемым¹, но в отличие от нее фантастика представляет собой некое совмещенное пространство, в котором «логика чудесного» конструирует из иллюзорного реальное, а из реального иллюзор-

1 Ср. также Lachmann 1998.

ное, нарушая в восприятии границу между объективным и субъективным.

Однако не только в литературе, но и в других видах художественного творчества понятие «фантастического» выходит далеко за рамки одного лишь процесса воображения. Фантастическое представляет собой, по определению Цветана Тодорова, креативно-рецептивный «опыт границ» (Тодоров 1997: 70), основанный на сдвиге границ возможного-невозможного и требующий выполнения определенных условий. Согласно Тодорову, фантастический текст должен быть организован так, чтобы персонажи и, главным образом, сам читатель испытывали колебания «в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий» (*ibid.*: 24). При этом сам читатель должен отказаться от аллегорической, поэтической интерпретации и, пребывая в состоянии как минимум «двойственного прочтения» текста, продолжать сомневаться в истинности своих толкований. Утверждая, что фантастика «представляет собой квинтэссенцию всякой литературы, ибо в ней свойственное всей литературе оспаривание границы между реальным и ирреальным происходит совершенно эксплицитно и оказывается в центре внимания», Тодоров по сути признает приоритет данного жанра над другими (*ibid.*: 126). Автор фантастического текста становится носителем особой, «потусторонней» силы, моделируя тем самым некий двойственный мир, в котором реальное и ирреальное вступают в разные типы соотношений.

Воображаемое в фантастическом произведении обладает неограниченной свободой. Жан-Поль Сартр, анализируя творчество Франсуа Мориака («Франсуа Мориак и свобода» [1939]), вообще высказал мысль о том, что задачей читателя является трансформация воображения в «плотную материю»: «Хотите, чтобы ваши персонажи жили? Наделите их свободой» (Сартр 1998: 267). В эссе «Что такое литература?» (1947) Сартр видит задачу художника в том, чтобы фиксировать черпаемые в природе «грезы», переносить их «на полотно, в книгу» и передавать другим. Искусство для Сартра – это церемония дароприношения, где даром читателю /

зрителю оказывается «пойманная на лету» и отрефлексированная автором иллюзия (*ibid.*: 53).

Неограниченная свобода воображения, о которой на примерах романов *Бесы* и *Братья Карамазовы* Федора Достоевского размышляет Сартр, наиболее отчетливо проявляется в произведениях фантастики. Следуя за определением литературы Сартра, фантастическое также можно охарактеризовать как церемонию дароприношения – с той разницей, что даром оказывается не только иллюзорное, но и само реальное.

Принимая во внимание идею Артура Данто о симметричности философского и литературного дискурсов (Danto 1986: 1–21)², а также мысль о том, что философия не менее литературы нуждается в игре воображения³, можно говорить о том, что фантастическое – не только литературный, но и философский жанр. Близость философии и фантастики подчеркнута в одном из фрагментов «Апофеоза беспочвенности» (1905), где Лев Шестов трактует философию как искусство фантастических иллюзий, рассматривает ее в качестве особой формы воображаемого: «Философия с логикой не должна иметь ничего общего; философия есть искусство, стремящееся прорваться сквозь логическую цепь умозаключений и выносящее человека в безбрежное море фантазии, фантастического, где все одинаково возможно и невозможно» (Шестов 1995: 201).

Определяя сущность философии, другой мыслитель, Николай Лосский, считал, что задача этой науки заключается в постижении абсолютного (что по сути тождественно задаче литературы в понимании Сартра). Будучи, однако, формой постижения абсолютного, философия, наряду с охватом имманентного, старается охватить с помощью воображения и внебытийное: «Философия ставит перед собой задачу охватить мир как целое, включая и суперкосмическое начало» (Лосский 1951 [1991: 42])⁴. Замечу, что разница заключа-

2 О жанровом принципе в философии см. *ibid.*: 135–161.

3 О роли воображения в философии см. Levi 1962 и Eldridge (ed.), 1996.

4 Другое отличие проявляется при подстановке формалистского определения литературы к философскому дискурсу. И литература, и философия

ется в том, что «охват» в фантастическом произведении неизменно переходит в захват: фантастика – своего рода экспансивный жанр литературы и философии одновременно. Фантастика как сфера максимальной свободы творческого воображения ставит перед собой задачу игрой имажинативного захватить мир как целое, включая время и пространство, реальное и ирреальное, прошлое и будущее, экспансивно внедряясь в литературу, философию и медийные практики⁵. Исследуя генезис фантастики и ее семантики в разножанровых текстах разных художественных эпох, Ренате Лахманн замечает, что свойством фантастического дискурса является оппозиция «свое – чужое» (Лахманн 2009: 7). Мне кажется, что для фантастического дискурса более характерным является снятие данной оппозиции в форме присвоения «чужого», освоения его в качестве «своего».

Будучи агирующим жанром, фантастика в то же время оказывается «сильной позицией» литературы и философии: даро- и жертвоприношение всегда выявляет сакральное.

2. Философия анархизма и дискурс фантастического

Создавая пространственно-временную рекомбинацию предметов, деформируя принятые нормы художественной условности (Юрий Лотман [см. in Лотман 2002: 200]), фантастическое, осознаваемое как «потрясение основ существующего порядка»,

представляют собой определенное высказывание: литература – высказывание с установкой на выражение, философия – высказывание с установкой на содержание, на идею. Хотя при этом совершенно очевидно, что любая идея должна обрести в философском тексте с помощью воображения видимую, осязаемую форму. Недаром платоновское *idea* происходит от слова ‘видение’.

5 Подробнее см. об этом в работе Буренина-Петрова 2001.

«инверсия актуальных знаний о природе человека» (Ренате Лахманн [Лахманн 2009: 5]), типологически оказывается ближе всего философии анархизма. Пожалуй, более всего на связь анархизма и фантастики указывает характеристика фантастического, данная Роже Кайуа: «Фантастическое – это нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам, а не тотальная подмена реальности миром, в котором нет ничего, кроме чудес» (Кайуа 2006: 110–111). Вторжение недопустимого в бытие человека, ломая иерархию ритма повседневности, способствует установлению произвольных связей, в результате которых все ценности становятся относительными, а бытие неустойчивым и подвижным, лишенным центризма власти.

В переводе с древнегреческого анархия (ἀν и ἄρχη) буквально означает ‘без господства’ или ‘без власти’. Однако следует разграничивать понятие «анархия» и понятие «анархизм», зачастую ошибочно возводимые в однородный ряд. Первое означает отказ от структурно-иерархического принципа организации образа жизни и общественного уклада. Обратной стороной анархии может оказаться хаос и энтропия. Существует и художественная анархия, обозначающая главным образом нонселекцию⁶, отказ от структурного принципа организации текстов, смешение феноменов и проблем разного уровня, установление абсолютной эквивалентности между неэквивалентными явлениями.

Анархизм – это философско-мировоззренческий, идеологический и практический способ отношения человека к власти, а следовательно, и к самому себе, поскольку данное отношение всегда определяется через взаимодействие личности с Богом и государством.

Размышляя об анархизме, Николай Бердяев окрестил его, наряду с нигилизмом и народничеством, «характерным порождением русского духа» (Бердяев 1937 [1997: 298]). Высказывание Бердяева слишком категорично, поскольку истоки анархистского

6 Обоснование этого термина см. в работе Fokkema 1984.

мышления, отвергающего навязывание господства и насилия над человеком и обществом, встречаются уже довольно рано: в учении даосизма, в частности, у Лао-Цзы и Чжуан-Цзы в Древнем Китае, у софистов (Антифонт, Диоген Синопский) и киников Древней Греции, в раннем христианстве Древнего Рима. Отрицание государства – главный постулат анархизма – проповедовалось в средневековых ересьях, например в хилиазме или в русском сектантстве, в философской мысли эпохи Просвещения, в частности, размышлениях о свободе и морали Жана-Жака Руссо, крестьянских движениях и некоторых леворадикальных течениях периода ранних буржуазных революций в странах Европы. Можно говорить о том, что в качестве мировоззренческого принципа анархизм актуализировался в разные исторические эпохи, но репрезентировался главным образом в единичных работах.

Научную теорию анархизма отразил и сформулировал (не без влияния идей Джерарда Уинстенли⁷) Уильям Годвин. В своем философском трактате «Исследование о политической справедливости», опубликованном в 1793 году, он набрасывает основные постулаты анархизма, транспонированные им год спустя в роман *Вещи как они есть, или Калёб Уильямс*. При этом Годвин избирает жанр, близкий готическому фантастическому роману: весь сюжет строится на тайне нераскрытого загадочного преступления; в повествование вторгается готическая знаковая символика, например, загадочный сундук, который, подобно Пандоре, пытается открыть Калёб.

Романная форма в силу разомкнутости, процессуальности, столкновения со стихией «незавершенного настоящего»⁸,

7 Начиная с памфлета «Истина, торжествующая над злословием» (1649) и заканчивая утопическим проектом «Закон свободы» (1652), Джерард Уинстенли защищает, с его точки зрения, абсолютно не совместимое с властью и частной собственностью право человека на счастье.

8 О разомкнутости и иерархичности романной формы см. Бахтин 1941 (1986: 395).

вытеснением канона «внутренней мерой»⁹ идеально подходила Годвину для иллюстрации и популяризации теоретических воззрений¹⁰. Герой романа Калейб Уильямс, расследуя преступление своего хозяина сквайра Фердинанда Фокленда, по сути оказывается разоблачителем государственной пенитенциарной системы, неспособной осуществлять объективное следствие и приводить в исполнение уголовные наказания. Как показано в романе, уголовно-исполнительная система обладает исключительно карательной функцией и отнюдь не направлена на поиски и восстановление справедливости, что, по Годвину, присуще государственному аппарату в целом. На страницах романа он рисует противостояние, с одной стороны, государства и права как воплощения повязанного частной собственностью зла, а с другой стороны, общества и морали как воплощения блага. Разоблачение Фокленда не принесло Уильямсу облегчения в жизни: до тех пор, пока существует власть с ее регламентированными установками, человек остается несвободным и, следовательно, несчастным¹¹. Именно поэтому в романе остается неразгаданным содержание таинственного сундука, смысл которого, кроме мифологической аллюзии на сюжет о «ящике Пандоры» и необратимые последствия этого деяния, – еще и в обретении человеком абсолютной свободы передвижения. Сундук – своего рода «свернутое» жилище. Погрузив в сундук лишь самое необходимое для жизни, человек обретает возможность свободы передвижения.

9 Понятие «внутренняя мера» введено Н.Д. Тамарченко по отношению к жанру романа. Вслед за Бахтиным, Тамарченко трактует роман как неканонический жанр. См. Тамарченко 2003: 94–98.

10 Годвин, отторгавший принцип иерархии, начал писать роман с последней части и завершил его первой.

11 Философская проекция на *Исследование о политической справедливости* присутствует и в других романах Годвина: *Сент-Леон. Повесть XVI века* (1799), *Флитвуд, или Новый человек* (1805), *Мандевилль. Английская повесть XVIII века* (1817), *Клоудесли* (1830), *Делорен* (1833), а также в некоторых его политических сатирах и пьесах.

Мысль Годвина о противоречии власти человеческой природе обрела неожиданное продолжение в литературном творчестве его дочери Мэри Шелли (Годвин) и ее супруга, Перси Биши Шелли. Мэри написала фантастический роман *Франкенштейн, или Современный Прометей* (1818), герой которого – ученый Виктор фон Франкенштейн – сконструировал из частей умерших людей монструозного гомункулуса, восставшего затем как против своего создателя, так и против всех, кто оказывался на его пути. Власть ученого, символизирующая в романе произвол любой власти, приводит к отчуждению индивида и царству тирании. Отказываясь от своих намерений репродуцировать гомункулуса-женщину, Виктор тем самым осуждает свои заблуждения: «Одним из первых результатов привязанности, которой жаждет демон, будут дети, и на земле расплодится целая раса демонов, которая может создать опасность для самого существования человеческого рода» (Шелли 1991: 360). В романе Мэри Шелли, как и в лирической драме *Освобожденный Прометей* (1819) поэта-романтика Шелли, во многом ориентированных на философско-этические взгляды Годвина, разворачивается история низвержения тиранов. У поэта Шелли Прометей свергает с трона тирана-самодержца Юпитера, благодаря чему люди избавляются от всех злых чувств и празднуют наступление царства справедливости. Прометей в драме Шелли – по сути представляет собой развернутый образ Прометея из одноименного стихотворения Байрона (1816): герои обоих произведений способны руководствоваться разумом даже в экстремальной ситуации в силу того, что они обрели внутреннюю свободу от диктующей законы власти.

В 1819 году Шелли написал фантастическую поэму *Маскарад Анархии*, ставшую не только аллегорической реконструкцией событий манчестерской бойни, но и поэтическим воплощением основного постулата анархизма о том, что любая форма власти противоречит естественной природе человека: человек должен быть центром для себя самого.

Нетрудно заметить, что теория анархизма утверждается и популяризуется в рамках фантастического жанра. По наблюдению

Леонида Геллера, актуализация жанра фантастики приходится на определенные эпохи, к которым исследователь относит античность, средневековые, романтизм и символизм. При этом нельзя не согласиться с замечанием Л. Геллера о том, что теоретики символизма, признавая «окружающий мир отблеском высшей реальности», создали для фантастической литературы «идеальные условия» (Геллер 1985: 39). Однако мне представляется, что генерализация фантастики стала характерным признаком не только символизма, но и модернизма в целом в силу общей установки этой эпохи порвать с предшествующими традициями, и соответственно, тяготения к различным философским течениям анархизма, а также попыткам со стороны представителей искусства придать анархизму статус универсального философского проекта в истории культуры.

Теория анархизма складывается в начале постромантической эпохи «как одно из явлений свойственного ей нигилизма» (Смирнов 1999: 298) в работах Пьера Жозефа Прудона, объявившего любую форму собственности «кражей» (см., напр., Proudhon 1926: 131), и Михаила Бакунина, отрицавшего всякие проявления иерархической власти, будь она божественная или человеческая, коллективная или индивидуальная. При этом и взгляды Годвина о противоречии власти человеческой природе также можно отнести к раннему, «классическому» анархизму¹², от которого ведет отсчет поздняя классическая анархистская мысль, в частности, анархоиндивидуализм Макса Штирнера, утверждавшего право человека на безграничный эгоизм, проявлению которого препятствует государственная власть (*Единственный и его собственность*

12 Роман Годвина *Вещи как они есть, или Калейб Уильямс* был переведен на русский язык в 1838 году. Благодаря этому переводу и очевидно не без влияния (не столько положительной, сколько интригующей) рецензии на этот перевод Виссариона Белинского с романом познакомились многие революционеры-демократы и теоретики анархизма. Роман, по Белинскому, – «вещь сделанная, и, надо сказать правду, сделанная мастерски» (Белинский 1838 [1953: 111]).

[1845]]¹³, религиозный анархизм Льва Толстого, отрицавшего не только государство, но и церковь («В чем моя вера?» [1884] и «Царство Божие внутри нас» [1893])¹⁴ и анархо-коммунизм Петра Кропоткина («Хлеб и воля» [1892], «Взаимная помощь как фактор эволюции» [1902], «Современная наука и анархия» [1913]), ратовавшего за возрождение «вольных городов»¹⁵.

В России в рамках позднеклассической мысли возникали самые разветвленные направления: анархо-индивидуалисты (А.А. Андреев, О. Виконт), толстовцы-«непротивленцы» (В.Г. Чертков), анархо-универсалисты (сначала А.М. Атабекян и А.А. Карелин, а позже братья А.Л. и В.Л. Гордины и их теория пананархизма), анархо-синдикалисты (Новомирский [Я.И. Кирилловский], Г.П. Максимов, В. Волин [В.М. Эйхенбаум]), анархо-гуманисты (А.А. Боровой), «мистические анархисты» (Г.И. Чулков, Вяч. Иванов и близкие этому направлению – Л. Зиновьева-Аннибал, В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Блок, А. Белый, С. Городецкий, А. Ремизов, И. Бунин, Л. Андреев, Л. Шестов и др.)

13 «Государство – враг и убийца особенности», постулировал Штирнер в *Единственном* (Штирнер 2001: 296). Согласно Штирнеру, государство и общество навязывают личности форму, включая личность тем самым в процесс иерархии. Государство «делает» людей, наделяя их социально-ролевыми функциями; следовательно, люди, живущие по установленным властью законам, оказываются орудиями государственной власти. Инструментализируя человека, государство лишает его «содержания». Поэтому, по Штирнеру, необходимо осознать себя собственником своей индивидуальности, вернуть свое творческое начало.

14 Труд Прудона *Война и мир* был решающим для Толстого во время окончательного выбора названия романа. См. об этом Шелаева 2010: 74.

15 «Чем более мы знакомимся со средневековым городом, тем более мы убеждаемся, что он не был просто политической организацией для охраны известных политических свобод. Он представлял попытку – в более широком размере, чем это было сделано в деревенской общине – тесного союза для целей взаимной помощи и поддержки, для потребления и производства, для общительной жизни вообще, – не налагая для этого на людей оковы государства, но предоставляя, наоборот, полную свободу для проявления созидательного гения каждой отдельной группы людей в области искусства, ремесел, науки, торговли и политического строя» (Кропоткин 2006: 194).

и наконец – биокосмисты (А. Святогор [А. Ф. Агиенко], А.Б. Ярославский, П.И. Иваницкий)¹⁶.

В 1906–1907 годах в Москве стал выходить журнал *Перевал*, близость к анархизму которого была подчеркнута в подзаголовке: «Журнал свободной мысли». Кроме того, что сотрудником журнала был анархист Боровой, на его страницах публиковались статьи об анархизме и анархистах писателей-символистов: «Михаил Александрович Бакунин» Александра Блока, «Пророки и мстители» Максимилиана Волошина, «Социал-демократия и религия» Андрея Белого. Блок открыто восхищался Бакуниным, называя его «апостолом анархии»:

Бакунин – одно из замечательнейших распутий русской жизни. Кажется, только она одна способна огораживать мир такими произведениями. Целая туча острейших противоречий громоздится в одной душе: «волна и камень, стихи и проза, лед и пламень» – из всего этого Бакунину не хватало разве стихов – в смысле гармонии; он и не пел никогда, а, если можно так выразиться, вопил на всю Европу, или «ревел, как белуга», грандиозно и безобразно, чисто по-русски [...]. О Бакунине можно писать сказку. Его личность окружена невылазными анекдотами, легендами, сценами, уморительными, трогательными или драматическими [...]. Искать Бога и отрицать его; быть отчаянным «нигилистом» и верить в свою деятельность так, как верили, вероятно, Александр Македонский или Наполеон; презирать все установившиеся порядки, начиная от государственного строя и общественных укладов и кончая крышей собственного жилища, пищей, одеждой, сном, – все это было для Бакунина не словом, а делом (Блок 1907 [1982: 32–34])¹⁷.

Бакунину посвятил строки стихотворения «Россия» (1924) Максимилиан Волошин:

16 Об истории анархизма в России см. Avrich 1967; 1977; 1988; Jaroslavsky 1935.

17 Термин *мистический анархизм* был введен в обиход Георгием Чулковым в 1905 году на страницах журнала *Вопросы жизни*: в июле в качестве полемического ответа на статью С.Н. Булгакова «Без плана» была опубликована статья Чулкова «Мистический анархизм». Год спустя Чулков выпустил книгу *О мистическом анархизме*, вступительной статьей к которой послужила работа Вяч. Иванова «О неприятии мира».

Размахом мысли, дерзостью ума,
Паденьями и взлетами – Бакунин
Наш истый лик отобразил вполне.
В анархии – все творчество России:
Европа шла культурой огня,
А мы в себе несем культуру взрыва.
Огню нужны – машины, города,
И фабрики, и доменные печи,
А взрыву, чтоб не расплыть себя, –
Стальной нарез и маточник орудий
(Волошин 1989: 101).

Первым в научной литературе на близость анархизма и авангарда обратил внимание Николай Харджиев, написав о том, что «анархический бунт, ниспровержение всех авторитетов» были «в одинаковой степени свойственны как французскому, так и русскому» авангарду (Харджиев 1976: 24)¹⁸. Анархистские диалектика отрицания и признание авторитета отдельной личности были полностью созвучны революционно-нигилистическому пафосу авангарда избавиться от всех духовных ценностей, «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности». И тем не менее, соотношение анархизма и искусства не ограничивается в раннем авангарде исключительно пафосом воинствующего нигилизма¹⁹. Все оказывается намного интереснее. Образ мышления целого ряда представителей авангарда – Казимира Малевича, Владимира Татлина, Василия Кандинского, Александра Родченко, Ольги Розановой, Варвары Степановой, Надежды Удальцовой и др. – формировался под воздействием разных типов анархизма²⁰.

18 О влиянии философии анархизма на русский авангард см. также Буренина-Петрова 2006; Gurianova 2012.

19 Ср. мнение И.П. Смирнова о том, что «начиная с авангарда, анархизм утратил свою контурность, свою особую революционность, став частью всеавангардистского отрицания (отказа от духовного наследования)» (Смирнов 1999: 86).

20 См. Буренина-Петрова 2016а.

Авангард и, главным образом, революционный киноавангард придавали фантастике особую роль во многом благодаря близости этого жанра с анархистскими установками. Наряду с анархизмом как мировоззрением целого ряда деятелей культуры, фантастика также становится мировоззренческим принципом, объединившим представителей искусства эпохи авангарда.

3. «Человек с ружьем»: анархия и фантастика в русском революционном киноавангарде

Представителей авангарда интересует главным образом научная фантастика в силу постоянного требования авангарда быть современным искусством и одновременно искусством будущего, отвечать новейшим методам освоения реального и воображаемого. Сближаясь с философией анархизма, научная фантастика становится утопическим проектом авангарда и раннего советского кинематографа²¹. При этом экспансивная, агирующая сущность фантастического жанра перерастает в научной кинофантастике авангарда в «агрессивность» жанра: фантастическое еще в большей степени, чем в прежние эпохи, силой воображения старается захватить мир как целое, включая время и пространство, реальное и ирреальное, прошлое и будущее.

Фантастика киноавангарда не терпит сверхъестественного. Если в раннем дореволюционном кинематографе основу российской кинофантастики составляли сказки и экранизации классических произведений с элементами мистики²², то киноавангард был

21 О смысле фантастического в авангарде см. Буренина-Петрова 2016b.

22 Перечислю некоторые дореволюционные фильмы фантастического жанра: *В полночь на кладбище (Роковое пари)* Василия Гончарова (1910), *Таинственный некто* (1914) кинокомпании Ханжонкова, *Лилия Бельгии* Владислава Старевича (1915), *Венчал их сатана* Вячеслава Вискоского (1917),

почти всецело занят научной фантастикой, постоянно апеллируя к научному знанию.

Присваивая научный аппарат, постреволюционный киноавангард претендует на то, чтобы кинотекст мог быть прочитан в качестве научного текста. Образ всепобеждающей науки и научно-технического прогресса стал одним из ключевых для фантастики раннего советского киноавангарда. Наука, по мысли представителей авангарда, должна была помочь человечеству овладеть пространством, временем и Вселенной в целом, а вся прошлая культура уступить место новой, электрически-машинизированной. Взаимоотношения киноавангарда и науки шли по пути завоевания науки кинематографом. Ориентация на научный дискурс была необходима авангардистскому кино для легитимации кинематографического нигилизма по отношению к любой власти и утверждения анархистской модели общества.

Тема электрификации разворачивалась как одна из важных тем научно-фантастического авангардистского кино. Ожидалось, что человек революционной эпохи направит энергию машин на переделку материи. Пожалуй, самой значительной вариацией этой идеи была мысль о трансляции энергии в атмосфере и фокусировании ее для различных целей, передачи огромной электроэнергии на большие расстояния. Иными словами, идея гиперболоида или луча смерти, восходящая к проектам Николы Тесла и Михаила Филиппова. В качестве одного из ее первых литературных источников можно рассматривать роман Герберта Уэллса *Война миров*, где, как известно, описывается действие тепловых невидимых лучей, превращающих в языки пламени все органические и неорганические вещества.

Анархистский пафос «войны миров», футурология романов Уэллса и его анархистский скепсис по отношению к государственности (захват незыхлемых границ земли оказывается вполне

экранизация Владимиром Касьяновым одноименного мистического романа писательницы-фантаста Веры Крыжановской-Рочестер *Кобра Капелла (Женищина-змея)* (1917), *Сатана луюющий* Якова Протазанова (1917) и др.

реальной угрозой) реципируются киноавангардом. Кроме того, киноавангардом усваивается футурология и некоторых русских фантастов – Ивана Морского, Александра Богданова, Константина Циолковского и др. В кинофантастике авангарда тематизируется уравниваемый с войной или катастрофой анархистский акт, в силу деформирующей энергии которого устраняется эстетический объект. Не случайно героями кинофантастики становятся ученые, вооруженные огнестрельным оружием. Вооруженный ученый – кинематографическая метафора свободного мышления, конфронтирующего с любым принудительным управлением и властью одного человека над другим (или многими). Наука в киноавангарде – это возможность заменить добровольным и заинтересованным сотрудничеством власть, постулирующую привилегии одних над другими.

Объективный характер методов, отличающих науку, становится приоритетным для художественного творчества представителей русского киноавангарда. Кинематографисты работают над выработкой понятийного и категориального аппарата, пытаются установить фундаментальные законы, присущие кинематографу, создают теории, позволяющие объяснить самые разнообразные факты. Илья Эренбург в работе 1917 года «Материализация фантастики» писал: «В кинематографии трудно отделить технику от искусства. Каждое новое изображение рождает здесь эстетические теории» (Эренбург 1927: 26). При этом именно наукоподобие кинематографа раскрепощает фантазию, по Эренбургу.

Кинематограф раннего авангарда был серьезно занят поисками научных законов воздействия цвета, формы и движения на зрителя, созданием кинематографического времени и пространства. Эти поиски породили «эффект несуществующего пространства» Льва Кулешова, «монтаж аттракционов» Сергея Эйзенштейна, теорию эксцентрики фэкссов Григория Козинцева и Леонида Трауберга. В свою очередь, наука репрезентируется средствами кинематографа в качестве универсального пути для сотрудничества свободных индивидов и коллективов. Практическая необходимость науки

затмевалась для киноавангарда ее потенциальной возможностью синтезировать идеи свободы и социальной справедливости.

О том, что кинематограф подобен науке, впервые на теоретическом уровне заявил Лев Кулешов, опубликовав в *Киногазете* первую свою статью «Искусство светотворчества» (1918). В статье 1922 года «Искусство, современная жизнь и кинематография», утверждая, что современное искусство «находится в безнадежном тупике», режиссер идет дальше и постулирует научный метод уже как критерий истинности²³. Законы кинематографа, по Кулешову, характеризуют кинематограф как область науки:

Современное искусство в том виде, в каком оно существует, должно или исчезнуть совершенно, или вылиться в новые формы. Что с ним будет – я не определяю. Но, безусловно, вся энергия, все средства, все знания законов времени и пространства, предназначенные для применения к искусству, должны быть направлены по руслу, которое наиболее органически связано с жизнью нашего времени.

План работы:

1. *Точность во времени.*
2. *Точность в пространстве.*
3. *Реальность материала.*
4. *Точность организации. (Спайка элементов между собой и распределение их.) Что это? Это – кинематография (ibid.: 89).*

23 Кулешов писал: «Современное искусство находится в безнадежном тупике. Оно кустарно и является продуктом крайнего дилетантства. Попробуйте пойти на выставку современных картин, послушайте и почитайте современных поэтов и литераторов, посмотрите театр – и вы без труда обнаружите торжество дилетантизма и кустарщины в современном искусстве. Ибо только любители могут, не изучив своего мастерства, плохо зная способы владения материалом, не имея совершенных инструментов, исключительно на развязности строить хороший товар – хорошее искусство. Только кустари могут работать над изготовлением товара без научного метода изучения всех законов своего производства. Поскольку художнику приходится иметь дело с материалом и с методом преодоления этого материала, постольку ему необходимо точно изучить его качества, и особенности, и все способы овладения им» (Кулешов 1922 [1987: 88]).

Теоретические работы Кулешова можно считать не только первыми русскими манифестами теоретической киномысли²⁴, но и теоретическим осмыслением бакунинской версии анархизма, протестующей против государственности канона. Начиная с кинематографической теории и практики Кулешова, киноавангард резко постулирует независимость по отношению к литературе как носительнице всей предшествующей литературоцентрической традиции. Недаром первые авангардистские фильмы не любили экранизации. Сценарии писались по ходу, а иногда их почти не было. Киноавангард, утверждавший индивидуальную волю, протест против конвенции, постулировал, что кино – это не подражание жизни, а сама жизнь, сама натура²⁵.

Одновременно киноавангард старается порвать с повествовательным кинематографом, ассоциируемым им с символистской традицией как канон и, тем самым, со статичными и иерархическими

24 См. об этом Юренев 1987: 25.

25 Характеризуя специфику западного киноавангарда, Михаил Ямпольский пишет, что, с одной стороны, «авангардистский фильм на фоне классического повествовательного кино (а он обыкновенно воспринимается именно на таком фоне) выступает в качестве декларативной “аномалии”, требующей нормализации. В этом смысле авангардистский фильм с особой силой тяготеет к интертекстуальной интерпретации. В поисках шифра к непонятному тексту читатель или зритель, как правило, невольно обращаются к иным текстам, способным прояснить смысл загадочного сообщения. Во-вторых, авангардистский текст выступает как “новый”, беспрецедентный, как тотальное отрицание всей предшествующей традиции – и это чрезвычайно существенно для ситуации, в которой он функционирует. Речь автора уподобляется речи нового Адама, не имеющего предшественников. Таким образом, авангардистский текст, по своему характеру ориентирующий читателя на интертекстуальные интерпретации, одновременно декларативно блокирует обращение к интертексту. Эта блокировка интертекстуальности входит в саму программу авангарда» (Ямпольский 1993: 203). Оказавшись «по ту сторону литературы», киноавангард, по мнению Ямпольского, не отказывается совсем от литературы и сам по себе способен быть прочитан в качестве художественного текста. Мне, однако, представляется, что русский киноавангард, в отличие от западного, как раз и старается отграничить себя от предшествующей литературной традиции.

системами власти как таковыми. Не случайно киноавангард прибегает к совершенно иному изобразительному ряду, создаваемому сменой линейного монтажа динамико-метрическим, новыми кинокурсами, монтажными метафорами, обратной съемкой и многими другими приемами. Приветствуя размытую интертекстуальность и отрицая жизнеподобие, авангардное кино диктует правила нового, неподвластного канонам киноязыка. В этом смысле русский киноавангард оказался в одном ряду с другими близкими анархизму художественными экспериментами.

Свою первую самостоятельную экспериментальную постановку Кулешов осуществляет в 1918 году у Ханжонкова. Он снимает приключенческо-фантастическую картину *Проект инженера Прайта*²⁶, ставшую первым кинематографическим опытом раннего советского киноавангарда²⁷. Сценарий фильма, который также назывался *Проект инженера Прайта*, был написан старшим братом Кулешова Борисом. Характерно, что Борис Кулешов не был представителем русской словесности, а работал инженером электрической станции. Он же подсказал и тему картины. Фильм противопоставлялся обычным для того времени салонным мелодрамам и был построен на производственном материале, на «натуре». В нем рассказывалось о разработанном в 1912 году инженером Робертом Классоном гидравлическом методе добычи торфа. Классон построил уникальную по тем временам электростанцию, работающую на торфе. Прежде станции работали на очень дорогой нефти. Торф же был значительно дешевле. Станция «Электропередача» (сегодня ГРЭС-3 в Ногинске) была введена в строй в 1914 году. Классон строит электростанцию и окружает ее поселком энергетиков. Метод ученого был развит затем в двадцатые годы прошлого века. Классон активно участвовал в плане

26 *Проект инженера Прайта* сохранился частично. Новая монтажная версия картины, в том числе с новыми титрами и именами героев, была разработана и представлена Николаем Изволовым в 2001 году.

27 Об экспериментах Кулешова и новой антропологии актера см. подробно Ямпольский 2004: 152–172.

ГООЭПРО. В 1926 году после горячего выступления по поводу электрификации на заседании Высшего совета народного хозяйства он умер от разрыва сердца. Облик энтузиаста-инженера Прайта был пронизан аллюзиями на личность Роберта Классона, вплоть до определенного портретного сходства. На сюжетном уровне *Проект инженера Прайта* представлял собой авантюрный фильм с драками, погонями на автомобиле и мотоцикле, авариями и множеством трюков. Криминальный и весьма запутанный сюжет фильма строился вокруг инженера-изобретателя Прайта, его изобретения и борьбы двух конкурирующих электростанций. Прайт, подобно Классону, спроектировал электростанцию, отапливаемую альтернативным топливом – торфом. Проект Прайта должен был произвести революцию в энергетической промышленности и по этой причине серьезно угрожал благополучию мощного транснационального треста. Важно, что ученый-инженер, главный герой киноленты, – это не столько человек с пером, сколько с револьвером. Рабочий кабинет Прайта наполнен боевым оружием. Разного рода огнестрельное оружие висит на стене прямо над его письменным столом. В кабинете Прайта происходят многие ключевые сцены фильма, например, та, в которой частный агент Флоренс, охотившийся за проектом Прайта, пробравшись в кабинет ученого, копается в его бумагах, чтобы отыскать бесценные теоретические разработки. Прайт со своим другом Кульганеком возвращается к себе домой, агент пытается ударить вошедшего в кабинет Кульганека бутылкой, но следующий за другом Прайт спасает его, выстрелом из револьвера разбивая бутылку, направленную в голову друга.

Появление ученого с револьвером – реализация бакунинской метафоры бунтаря и мстителя. Отталкиваясь от Гераклита, Бакунин в работе «Бог и государство» выделял три признака истории развития человека: человеческую животность, мысль и бунт. Последнему он отводил главную историческую роль. Именно отрицание, согласно бакунинской мысли, выделило человека из животной среды. Способность человека думать неизменно связана с его способностью бунтовать. Соглашатель отвратителен, потому что он не

понимает смысла борьбы (Бакунин 1870–1871 [1987: 211]). Таким бакунинским бунтарем показан в фильме инженер Прайт.

В 1924 году, возвратившись из эмиграции, Яков Протазанов экранизирует фантастическую повесть Алексея Толстого *Аэлита* (1923), подхватывая кулешовскую концепцию изображения ученого с револьвером. Экранизации литературных произведений с самого начала занимали важное место в творчестве Протазанова. В 1912 году он экранизировал пьесу Леонида Андреева *Анфиса*, год спустя – роман Анастасии Вербицкой *Ключи счастья*. В 1915 году режиссер совместно с Владимиром Гардиным ставит *Войну и мир* Толстого, а затем, вновь самостоятельно, картину *Николай Ставрогин*, в которой обращается к экранизации *Бесов* Достоевского. В 1916 году появляется его экранизация пушкинской *Пиковой дамы*, в 1918 году – *Отец Сергей*, по повести Толстого. Выше я уже отмечала, что для раннего киноавангарда экранизация литературных произведений являлась нетипичным фактом в силу стремления авангардистского кино продемонстрировать свою автономность по отношению к традиции и к литературному дискурсу как выразителю этой традиции. В протазановской экранизации явно блокировались связи с литературным оригиналом, а также с литературной традицией, идущей от *Иного света* Сирано де Бержерака, *Первых людей на Луне* Герберта Уэллса и «марсианского» романного цикла Эдгара Райса Берроуза. Литературный сюжет Алексея Толстого строился вокруг путешествия землян к Марсу. Инженер Мстислав Лось, создавший межпланетный летательный аппарат, и его спутник, демобилизованный солдат Алексей Гусев, прилетают на Марс, где обнаруживают цивилизацию гуманоидов. Дочь главы Высшего совета Тускуба по имени Аэлита влюбляется в инженера Лося. Однако после неудачной попытки осуществить на Марсе революцию Лось вынужден покинуть свою возлюбленную и вернуться вместе с Гусевым на Землю. Протазанова, в отличие от Алексея Толстого, интересует земная жизнь героев. Именно поэтому московские сцены выписаны им с большой любовью. Кроме того, в фильме *Аэлита* просматривается определенное сходство с

фильмом Кулешова *Проект инженера Прайта*. Несколько запутанный сюжет протазановского фильма во многом строился по модели сюжета киноленты *Проект инженера Прайта*. Подобно тому, как в фильме Кулешова события разворачивались вокруг инженера-изобретателя Прайта и его электростанции, в *Аэлите* сложная интрига вращалась вокруг инженера Лося и его гениального детища – космического корабля «интерпланетонефа». Завязка действия происходит в радиолaborатории, где Лось и его коллеги получают инопланетный радиосигнал «АНТА... ОДЭЛИ... УТА...». Между прочим, в картине Кулешова в рабочем кабинете Прайта также завязываются ключевые интриги. На сюжетном уровне *Аэлита*, подобно *Проекту инженера Прайта*, представляла собой авантюрно-приключенческий фильм с драками, погонями и четкой криминальной линией. В фильме Протазанова ученый-инженер Лось орудует револьвером. В повести Толстого револьвер находится в руках Гусева:

Существо, сидевшее около аппарата, двинулось в сторону, запрыгало между кактусами, подскочило, раскинуло длинные, перепончатые крылья, с треском поднялось и, описав полукруг, взмыло над людьми. Это было то самое, что давеча они приняли за птицу. Гусев повел револьвером, ловчась срезать на лету крылатого зверя. Но Лось, вдруг, вышиб у него оружие и крикнул:

– С ума сошел. Это марсианин!..

Закинув голову, раскрыв рот, Гусев глядел на удивительное существо, описывающее круги в кубово-синем небе. Лось вынул носовой платок и начал махать им странной птице.

– Мстислав Сергеевич, поосторожнее, как бы он в нас чем-нибудь не шарахнул оттуда.

– Спрячьте, говорю, револьвер.

Большая птица снижалась. Теперь ясно было видно человекообразное существо, сидящее в седле летательного аппарата. По пояс тело сидящего висело в воздухе. На уровне его плеч взмахивали два изогнутых подвижных крыла. Под ними, впереди, крутился теневой диск, видимо – воздушный винт. Позади седла – хвост с раскинутыми вилкой рулями. Весь аппарат подвижен и гибок, как живое существо (Толстой 1958: 563–564).

В киноверсии *Аэлиты* вооруженный револьвером киногерой совершает преступление. Вернувшись из командировки, Лось видит на

стене целующиеся тени, одна из которых принадлежит авантюристу Эрлиху, ранее подселенному в его квартиру. Лося кажется, что Эрлих соблазняет его жену Наташу, и из ревности он стреляет в нее. Выстрел из револьвера обрывает связь Лося с прошлым и предопределяет все дальнейшее развитие сюжета. Эстетическое и этическое перестают являться для Лося критерием истинности. Загримировавшись под уехавшего за границу инженера Спиридонова, Лось приступает к постройке «интерпланетонефа».

В своей киноверсии *Аэлиты* Протазанов обращается к анархистским взглядам биокосмистов, изложенным, в частности, Николаем Федоровым в *Философии общего дела*. Федоровская идея воскрешения отцов восходит к мотиву магического воспроизведения процессов рождения и смерти. Игрой воображения, согласно Федорову, можно синтезировать тела усопших «отцов» из рассеянных в космосе частиц, тем самым повернув историю вспять. История, по Федорову, не должна быть связана с рождением. Она должна связать себя с процессом воскрешения, с восстановлением того, что было, а не с продуцированием нового. И в этих целях следует отказаться от философии, заменить ее эстетикой: Федоров считал, что «истина или то, что есть, становясь тем, что должно быть (благом), делается предметом эстетики, то есть тем, что нравится, что любимо» (Федоров 1913: 200). В федоровском анархокосмизме с помощью силы воображаемого происходит посягательство на «историю как факт». Фантастическое творит альтернативную воображаемую историю, эстетизирует ушедших из жизни людей. При этом основная идея Федорова не сводится только к воскрешению мертвых. По Федорову, важно захватить космос, чтобы сотворить принципиально новое мифо-ритуальное единство, в котором будет отсутствовать воспроизведение акта творения – неизменная сущность всякого ритуала. Тем самым отрицается не только смерть, но и жизнь. Анархокосмизм Федорова – это альтернатива фантастической литературе, устремленной и в прошлое (воскрешение отцов как обратимость времени), и в будущее (покорение космоса). Протазанов экранизирует не столько роман Алексея Толстого, сколько философию Федорова (не случайно Аэлита кажется

инженеру Лосю застреленной им из револьвера Натальей, а сама Наталья в финале «оживает», поскольку все события оказываются всего лишь сном).

В 1924 году Василий Журавлев предложил Госкино сценарий под названием *Завоевание Луны мистером Фоксом и мистером Троттом*. Фильм на основе этого сценария снять не удалось, однако в результате получился один из первых советских мультфильмов *Межпланетная революция*. Мультфильм, созданный Николаем Ходатаевым, Зеноном Комиссаренко и Юрием Меркуловым, первоначально задумывался в качестве анимационной вставки для протазановской *Аэлиты*. Однако в фильм эта вставка не попала и вышла на экраны в виде самостоятельной мультипликационной ленты. Мультфильм был созвучен высказываниям биокосмистов двадцатых годов, в особенности Александра Святогора, утверждавшего, что бессмертная жизнь в космосе является наивысшим благом. Святогор считал, что каждый человек имеет право выбора между небытием и бесконечной космической свободой, бессмертием, реализуемым в творческом процессе. «Иммортализм» и «интерпланетаризм» для Святогора – важные этапы для достижения личной и творческой свободы. Герои мультфильма как раз и прилетают на Марс с целью обретения свободы, а вместе с ней – и бессмертия. Конечно, для авторов мультфильма, как и для самих биокосмистов, была важна ориентация на научную фантастику и теоретические взгляды Константина Циолковского, считавшего, что люди будущего расселятся по разным планетам.

В том же 1924 году на экран выходит фантастическая кинолента Владимира Гардина *Стальные журавли*²⁸. Действие фильма начинается в 1912 году. Митя Гай, сын рабочего, мечтает в детстве о полетах, конструирует аэроплан и во время ярмарки осуществляет своей первый, не совсем удавшийся полет. Десять лет спустя Митя

28 Другое название этого фильма – *Четыре и пять*. Сценарий к фильму был написан не литератором. Его автор, Георгий Гребнер, закончил в 1911 году Училище штурманов дальнего плавания. В 1918–1922 годы Гребнер работал военным журналистом.

становится советским летчиком-изобретателем. В эти первые годы НЭПа он работает над изобретением, имеющим военное значение, — ему удастся создать газ триасин. Снаряды, наполненные этим газом, сжигают все живое. Дмитрий Гай уверен в том, что «исход грядущих войн решает авиатор и химик». Банда грабителей похищает чертежи, однако вооруженный Гай бросается за похитителями в погоню. При этом одноглазый изобретатель ловко орудует револьвером и, в конце концов, спасает свою интеллектуальную собственность. Мир трансформируется в финале фильма в единый механический окуляр. Дуло револьвера и глаз ученого эквивалентны «киноглазу», в смысле Дзиги Вертова, проникающему в мир и дешифрующему его, открывающему в нем новое, неожиданное²⁹.

Сюжет фильма *Стальные журавли* был взят за основу Семеном Тимошенко, поставившим в 1925 году киноленту *Наполеон-газ*. В фильме рассказывается о том, как в один из колхозов приезжает комсомолка-агитатор. Однажды ей снится, что империалисты изобрели новый вид химического оружия. Снабдив им американскую самолетную эскадрилью, они начинают газовую атаку на Ленинград. Хотя американские рабочие успевают сообщить о надвигающейся опасности, начинается воздушная атака на город. Десантникам даже удается на некоторое время захватить окраины Ленинграда. В конце концов, Красная Армия отражает нападение и побеждает. В фильме ощущается параллель между фантастическим жанром и анархизмом. Такая параллель впервые была проведена Иваном Морским в антиутопии 1907 года *Анархисты будущего (Москва через 20 лет)* (Морской 1907). Повествование начинается с того, что в одном из московских театров на просмотре пьесы Леонида Андреева *Конец мира* (перефразированное название его же пьесы *Жизнь человека*) собираются представители разных политических кругов, в том числе анархисты, которые затем словно транспонируют апокалиптический сюжет *Конца*

29 Примечательно, что образ мирового окуляра, воплощенный в виде космического корабля пришельцев, проходит через весь фантастический фильм *Притяжение*, снятый Федором Бондарчуком в 2017 году.

мира со сцены в жизнь. По ходу фантастической антиутопии Морского в 1927 году анархисты предпринимают попытку захватить власть в России. Они строят воздушный корабль, обстреливают из него Москву, превращая в руины все ее технические достижения, останавливая работу метрополитена и телевидения. Обороняясь, представители власти создают в свободном от анархистов Петербурге управляемый боевой летательный аппарат, а следом за этим и военно-воздушный флот. В конце концов, армии удастся сбить воздушный корабль анархистов и восстановить контроль над Москвой и государственностью в целом. Так или иначе, но категориальная специфика жанра фантастической антиутопии усиливается именно благодаря сюжету об анархистах. В романе возникают параллели со статьей Петра Ткачева «Анархия мысли» (1875), критикующей теорию анархизма Михаила Бакунина и бакунистов. Материализация идей анархизма, по Ткачеву, может привести только к катастрофе, поскольку «анархисты хотят все уничтожить, спалив огнем всю гербовую бумагу» (Ткачев 1990: 195). Под «анархией» Ткачев имеет в виду отнюдь не философское мировоззрение, а энтропию и хаос. «Анархисты будущего» изображены в романе Морского вполне в духе представителей «анархии мысли», над которыми иронизирует Ткачев³⁰. Их действия – отражение вселенского хаоса, анархии, распада языка и

30 С основной сюжетной линией переплетается информация о том, что на одном из островов Атлантического океана была создана некая открытая социал-демократическая республика Карлосия, названная так в честь Карла Маркса. Ее президентом был избран темнокожий житель страны Джон Бич, являвшийся другом Максима Горького. Рассказ о Карлосии играет в романе не меньшую роль, нежели повествование о войне анархистов. Будущее – в отличие от настоящего или прошлого – трудно прогнозировать, а следовательно, с авторской точки зрения, оно лишено иерархии: поэтому предвидеть, какие ценности окажутся в центре культуры, а какие займут ее периферию, можно только в жанре иронической антиутопии. Не случайно Карлосия воспринимается не менее парадоксально и апокалиптически, чем события в захваченной анархистами Москве. Кроме того, в названии республики присутствует намек не только на одного из основоположников марксизма, но и на принципиальную, в некоторой степени заимствованную у Пьера Жозефа

отсутствия гармонического образа человечества. Анархия изображается как противостоящий рационалистическому систематизму и допускающий множество парадоксов и противоречий модус бытия, вышедшая из-под контроля «ситуация».

Еще одним литературным претекстом научной фантастики Тимошенко можно считать утопию Аполлона Карелина *Россия в 1930 году*. В этой книге, написанной в 1918 году, Карелин в художественной форме воплощает свои представления о государстве, одновременно изложенные им в трактате *Государство и анархисты*. Перефразируя Герберта Спенсера, утверждавшего, что государство родилось из нападения, Карелин делает вывод, что «там, где не было и нет принуждения – насилия, там нет и государства» (Карелин 1918: 12). Анархистское общество будущего, по мысли автора, содержательно будет приближено к лишенным конфликтов общинам австралийских племен, эскимосов, алеутов, индейцев, берберов (*ibid.*: 11). Модель этих общин соответствует анархистским представлениям о природе государства: «Государство отнюдь не явилось следствием саморазвития общества. Государство явилось следствием насилия людей над людьми и проявлением такого насилия. Поэтому-то анархисты считают его вредным учреждением и стремятся к его уничтожению. В анархическом обществе не может быть и тени принудительной власти» (*ibid.*: 92).

В фантастической утопии *Россия в 1930 году* Карелин как раз и рисует созданное по анархистской модели лишенное государственной власти общество, в котором царит натуральный обмен, отсутствуют деньги, а вместе с ними – мошенничество и воровство. В «стране победившего анархизма» не знают алкогольных напитков, поскольку анархисты уничтожили водочные и пивные заводы. Для Карелина фантастика и анархизм функционируют как типологически родственные нарративные категории: рассказ об анархизме

Прудона, марксистскую идею «отмирания» государства. Карлосия в сущности не что иное, как инвариант анархистского общества.

возможен в жанре фантастической утопии, а смысл фантастического раскрывается им на фоне тематизации анархизма³¹.

В 1925 году Лев Кулешов при участии Всеволода Пудовкина ставит фантастический киноман с детективным сюжетом *Луч смерти*. Советский ученый-инженер Подобед изобрел орудие уничтожения «Луч смерти» – аппарат, взрывающий горючие смеси на расстоянии, – для борьбы с империалистами. Аппарат необходим рабочим завода «Гелиум» для уничтожения эксплуататоров, а хозяевам – для уничтожения восставших в их стране. Агенты вражеской разведки похищают изобретение, и оно становится орудием подавления рабочей забастовки. Револьвер в руках одного из агентов означает в русле общей концепции фильма, что сакральным научным знанием можно овладеть путем его присвоения. В конце концов, рабочие отбирают аппарат. С его помощью они взрывают в воздухе посланные против них бомбардировщики, а затем свергают власть капитала. Эскадрилья аэропланов, поднявшаяся в

31 Карелин ориентируется на взгляды Кропоткина, с которым сблизился в 1911 году. Вот как описывал проект будущего общества Кропоткин в *Записках революционера*: «Среди культурных наций зарождается новая форма общества на смену старой: общество *равных* между собою. Члены его не будут более вынуждены продавать свой труд и свою мысль тем, которые теперь нанимают их по своему личному усмотрению. Они смогут прилагать свои знания и способности к производству на пользу всех; и для этого они будут складываться в организации, так устроенные, чтобы сочетать наличные силы для производства наивозможно большей суммы благосостояния для всех, причем в то же время личному почину будет предоставлен полнейший простор [...]. Развитию новых форм производства и всевозможных организаций будет предоставлена полная свобода; личный почин будет поощряться, а стремление к однородности и централизации будет задерживаться. Кроме того, это общество отнюдь не будет закристаллизовано в какую-нибудь неподвижную форму: оно будет, напротив, непрерывно изменять свой вид, потому что оно будет живой, развивающийся организм. Ни в каком правительстве не будет тогда представляться надобности, так как во всех случаях, которые правительство теперь считает подлежащими своей власти, его заменит вполне свободное соглашение и союзный договор; случаи же столкновений неизбежно уменьшатся, а те, которые будут возникать, могут разрешаться третейским судом» (Кропоткин 1902 [1990: 378–379]).

небо, чтобы уничтожить новую волну восстания рабочих, гибнет от «Луча смерти», созданного инженером Подобедом.

Идея «луча смерти» привлекала не только кино, но и литературу эпохи авангарда. В том же 1925 году в журнале *Красная новь* Алексей Толстой публикует первую книгу своего романа *Гиперболоид инженера Гарина*, озаглавленную *Угольные пирамидки*. Герой романа инженер Гарин изобретает новый вид оружия и с его помощью захватывает необитаемый остров в Тихом океане, где начинает добычу золота из недр Земли. В двадцатые – тридцатые годы Сергей Бобров написал три социально-фантастических романа – *Восстание мизантропов* (1922), *Спецификация Идитола* (1923) и *Нашединий сокровище* (1931). В романе *Спецификация Идитола* рассказывалось об одновременном открытии в разных странах тремя гениальными изобретателями способа освобождения колоссальной энергии путем расщепления атома. И все же интертекстуальные аллюзии на перечисленные тексты в фильме Кулешова нарочито ослаблены. Для режиссера также в меньшей степени важны литературные аллюзии на поражающие противника лучи смерти, описанные в *Войне миров* Гербертом Уэллсом. Прототипами инженера Подобеда в фильме Кулешова и Пудовкина были, скорее всего, реальные изобретатели аппаратов, генерирующих поток заряженных частиц, – Никола Тесла и Михаил Филиппов³².

Тематизация катастрофы присутствовала и в научно-фантастическом фильме Николая Петрова *Аэро НТ-54*, в центре которого – советский инженер, изобретший сверхдвигатель для аэропланов, а также в фильме Якова Морина *Коммунит (Русский газ)*, повествующем об изобретении в Советской республике сверхмощного парализующего газа. Оба фильма, вышедшие на экраны

32 Образ Подобеда отсылает и к другим ярким биографиям изобретателей «лучей смерти», а именно: Джулио Уливи, предложившему в 1913 году британскому адмиралтейству способ подрыва мин с помощью невидимых лучей, Гарри Гринделлу, продемонстрировавшему после окончания мировой войны некий мощный прожектор, излучавший энергию и управлявший ею, Гарри Гринделлу Мэтьюсу, известному в качестве создателя «дьявольских лучей Мэтьюса».

в 1925 году, утеряны, поэтому судить об их содержании можно только по сохранившимся описаниям.

Итак, отторгая игровое начало, киноавангард настаивал на том, чтобы создаваемые им фантастические образы принимались за действительность. Феномен научно-фантастических фильмов двадцатых годов прошлого века заключался в их предназначении стать новой реальностью, основанной на анархо-утопических проектах, освобождающих от насилия государственности земную и внеземные цивилизации.

Библиография

- БАКУНИН М.А., 1870–1871 [1987]: *Избранные философские сочинения и письма*. Москва: Мысль, 1987
- БАХТИН М.М., 1941 [1986]: «Эпос и роман: О методологии исследования романа», in Бахтин М.М. *Литературно-критические статьи*. Москва: Художественная литература, 1986, 392–427
- БЕЛИНСКИЙ В.Г., 1838 [1953]: «Калев Вилльямс. Соч. В. Годвина. Перевел с английского С.Г. Санкт-Петербург. 1838. В типографии Александра Смирдина. Четыре части: I – 224, II – 196, III – 224, IV – 271», in Белинский В.Г. *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Т. 3. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1953, 111–112
- БЕРДЯЕВ Н.А., 1937 [1997]: «Истоки и смысл русского коммунизма», in Бердяев Н.А. *Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма*. Москва: ЗАО «Сварог и К», 1997, 245–412
- БЛОК А.А., 1907 [1982]: «Михаил Александрович Бакунин», in Блок А.А. *Собрание сочинений в шести томах*, т. 4. Ленинград: Художественная литература, 1982, 31–35
- БУРЕНИНА-ПЕТРОВА О.Д., 2001: «О русской фантастической философии», in Морева Л. (ред.), *Интеллект, воображение,*

- интуиция: размышления о горизонтах сознания (мифологический и художественный опыт)*. Санкт-Петербург: Eidos, 155–169
- БУРЕНИНА-ПЕТРОВА О.Д., 2006: «Философия анархизма в русском художественном авангарде и “замкнутые конструкции” Даниила Хармса», in Icin K., Neschkovic R. (ред.), *Хармс – авангард. Материалы международной научной конференции «Авангард в действии и отмирании. К столетию со дня рождения поэта»*. Белград: Издательство филологического факультета Белградского университета, 91–102
- БУРЕНИНА-ПЕТРОВА О.Д., 2016а: «Анархия и власть в искусстве (Варвара Степанова и Александр Родченко)», in *Сюжетология и сюжетология*, 2016, № 2, 120–137
- БУРЕНИНА-ПЕТРОВА О.Д., 2016b: «О смысле фантастического в авангарде», in Ичин К., Кукуй И. (ред.-сост.), *От авангарда до соц-арта: культура советского времени. Сборник статей в честь 75-летия профессора Ханса Гюнтера*. Белград: Издательство филологического факультета Белградского университета, 41–50
- ВОЛОШИН М.А., 1989: *Избранное*. Москва: Художественная литература
- ГЕЛЛЕР Л.М., 1985: *Вселенная за пределом догмы. Советская научная фантастика*. London: Overseas Publications Interchange Ltd
- КАЙУА Р., 2006: *В глубь фантастического* (пер. с фр. Н. Кисловой). Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха
- КАРЕЛИН А.А., 1918: *Государство и анархисты*. Москва: Бунтарь
- КРОПОТКИН П.А., 1902 [1990]: *Записки революционера*. Москва: Мысль, 1990
- КРОПОТКИН П.А., 2006: *Взаимная помощь как фактор эволюции*. Минск: Белорусская энциклопедия
- КУЛЕШОВ Л.В., 1922 [1987]: «Искусство, современная жизнь и кинематография», in Кулешов Л.В. *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 1: *Теория. Критика. Педагогика*. Москва: Искусство, 1987, 88–90
- ЛАХМАНН Р., 2009: *Дискурсы фантастического*. Москва: НЛО

- ЛОССКИЙ Н.О., 1951 [1991]: *История русской философии*. Москва: Советский писатель, 1991
- ЛОТМАН Ю.М., 2002: *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб.
- МОРСКОЙ И., 1907: *Анархисты будущего (Москва через 20 лет). Фантастический роман*. Москва: Товарищество типо-литогр. В. Чичерина
- САРТР Ж.-П., 1998: *Ситуации* (сост. и предисл. С. Великовского) Москва: Ладомир
- СМИРНОВ И.П., 1999: *Человек человеку – философ*. Санкт-Петербург: Алетейя
- ТАМАРЧЕНКО Н.Д., 2003: «Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века», in Боров Ю.Б. *et al.* (ред.), *Теория литературы*, в 4 т. Т. 3: *Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении)* (Сазонова Л.И., Бочаров С.Г., Гей Н.К [ред.]). Москва : ИМЛИ РАН, 91–115
- ТКАЧЕВ П.Н., 1990: *Кладези мудрости российских философов. Сборник статей*. Москва: Правда
- ТОДОРОВ Ц., 1997: *Введение в фантастическую литературу* (пер. с франц. Б. Нарумова). Москва: РФО, Дом интеллектуальной книги
- ТОЛСТОЙ А.Н., 1958: *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 3. Москва: Государственное издательство художественной литературы
- ФЕДОРОВ Н.Ф., 1913: *Философия общего дела*, в 4-х томах. Т. 2. Москва: Печатня А. Снегиревой
- ХАРДЖИЕВ Н.И., 1976: «Поэзия и живопись (Ранний Маяковский)», in Харджиев Н. (ред.), *К истории русского авангарда. The Russian Avant-Garde*. Stockholm: Hylaea Prints, 8–84
- ШЕЛАЕВА А.А., 2010: «Толстой и Н.С. Лесков – читатели П.Ж. Прудона», in *Вестник СПбГУ*, сер. 2, вып. 3, 73–78
- ШЕЛЛИ М., 1991: «Франкенштейн, или Современный Прометей» (пер. с англ. З. Александровой), in Соловьева Н. (сост.), *Комната с гобеленами. Английская готическая проза*. Москва: Правда, 229–412

- ШЕСТОВ Л., 1995: *Сочинения*. Москва: Раритет
- ШТИРНЕР М., 2001: *Единственный и его собственность*. Санкт-Петербург: Азбука
- ЭРЕНБУРГ И.Г., 1927: *Материализация фантастики*. Москва – Ленинград: Кинопечать
- ЮРЕНЕВ Р.Н., 1987: «Лев Владимирович Кулешов», in Кулешов Л. *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 1: *Теория. Критика. Педагогика*. Москва: Искусство, 19–54
- ЯМПОЛЬСКИЙ М.Б., 1993: *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*. Москва: Культура
- ЯМПОЛЬСКИЙ М.Б., 2004: *Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла*. Москва: НЛЮ
- AVRICH P., 1967: *The Russian Anarchists*. Princeton: University Press
- AVRICH P., 1977: *The Anarchists in the Russian Revolution*. London: Thames Hudson
- AVRICH P., 1988: *Anarchist Portraits*. Princeton: University Press
- DANTO A., 1986: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press
- ELDRIDGE R. (ed.), 1996: *Beyond Representation. Philosophy and Poetic Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press
- GURIANOVA N., 2012: *The Aesthetics of Anarchy Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press
- JAROSLAVSKY E., 1935: *History of Anarchism in Russia*. London: Lawrence & Wishart
- FOKKEMA D.W., 1984: *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam: Benjamins
- LACHMANN R., 1998: «Trugbilder. Poetologische Konzepte des Phantastischen», in Greiner B., Moog-Grünewald M. (Hrsg.), *Etho-Poietik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen*. Bonn: Bouvier Verlag, 179–201
- LEVI A.W., 1962: *Literature, Philosophy and the Imagination*. Bloomington Ind: Indiana University Press
- PROUDHON P.-J., 1926 : *Œuvres complètes*, t. 4. Paris: Librairie Internationale